

Nelson Aguilar

## **Drei Ikonen der deutschen Gegenwartskunst in Brasilien: Sigmar Polke, Anselm Kiefer, Gerhard Richter**

Um sich bei einem hereinbrechenden Unwetter in Sicherheit zu bringen, flüchtete Sigmar Polke mit Freunden in São Paulo in eine Bar, wo gerade eine Gruppe Randständiger eine Schwulenparty feierte. In welchem Teil der Stadt mögen sie damals, im Jahr 1975, unterwegs gewesen sein? Wahrscheinlich in der Stadtmitte, dort wo biedere Bürger zu später Stunde die Straßen meiden. Das Ambiente erinnert an eine Walpurgisnacht, den Abstieg in die Hölle, den Hexensabbath. Der verirrte Künstler trifft auf eine Horde, der konservative moralische Codes fremd sind. Polkes Kunst, so weiß man, zeichnet sich dadurch aus, dass er beides einfängt: die narrative Kraft der Bilder ebenso wie die transfigurative Kraft der Formen, was die Kamera leistet ebenso wie die Arbeit im Labor. Er fängt das Bild ein, um es anschließend in alchemistischen Experimenten in seinem Studio zu bearbeiten, wobei er die Etappen, die zur Herstellung einer guten Fotografie vorgeschrieben sind, missachtet. Ein gewöhnliches Foto wird im chemischen Zeitalter der Reproduktion genau nach Vorschrift in ein Entwicklungs-, Stopp- und Fixierbad getaucht und dann gewaschen und getrocknet. Polke greift in dieses Verfahren ein und nutzt den Zufall als Ausdrucksfaktor. Es kommt zu Helligkeiten und Verdunkelungen, die für den praktisch arbeitenden Laboranten unerwünscht sind. Bei Polke vibriert das Bild, wenn zum Beispiel der Hintergrund als Nahbereich erscheint. Bei ihm haben die Reproduktionen dieselbe Sättigung wie in den Anfängen der Fotografie oder des Films.

Wenn wir heute "Nosferatu" von Murnau sehen, müssen wir uns selbst dann, wenn die Kopie restauriert wurde, die Netzhaut massieren, um das Auge an die intermittierende Flut dunkler und heller Töne zu gewöhnen. Der Film besitzt die Tonalität der Fabel, in welcher der Sieg des Guten über das Böse so lange offen bleibt, wie die Handlung voranschreitet. Sicherheit bringt hier erst das Ende; Spannung erzeugt der Verlauf. Der Bildregisseur Fritz Arno Wagner verlängert das Moment der Unsicherheit, das der Geschichte vor ihrem Ausgang innewohnt. Polke verfährt ähnlich, indem er den Fokus auf Flaschen und das burleske Treiben der Figuren richtet, die vor dem unerwarteten ausländischen Publikum in ihrer Rolle ungezügelt agieren. Der narrative Fokus ist auf die ge-

weißen Wände der Bar gerichtet und steuert die Wahrnehmung des Betrachters. In einer anderen Aufnahme erscheinen die Wandkacheln im Vordergrund, wodurch der Raum wie ein Schlachthof wirkt, wie ein Raum, den man mit Wasser-schläuchen von Blutspritzern hygienisch gereinigt hat.

Die Biennale 1975, die das Trio der vor dem Regen flüchtenden Freunde – neben Polke der Künstler Blinky Palermo und die Kuratorin Evelyn Weiss – zusammen mit Georg Baselitz, der hier nicht präsent ist, nach São Paulo führte, stand noch im Zeichen des Boykotts, der sich gegen die von General Ernesto Geisel geführte Militärdiktatur richtete. Das ausgestellte Material musste den Zorn der Militärs hervorrufen, die darin eine für Brasilien schädliche Propaganda sehen würden – zu einer Zeit, da sie ohnehin unter Druck standen: Am 25. Oktober, eine Woche nach Eröffnung der 13. Biennale, wurde der Journalist Vladimir Herzog im berühmten Folterzentrum der Militärs in São Paulo ermordet aufgefunden; etwa zur selben Zeit unterzeichnete Brasilien den Nuklearvertrag mit der Bundesrepublik Deutschland, der das Land in die Lage versetzen würde, den vollständigen Zyklus zur Urananreicherung zu beherrschen mit der Möglichkeit, eines Tages die Atombombe zu bauen. Polkes Abenteuer verdankte sich jedoch dem Zufall eines Regenschauers; und das Ergebnis wurde erst Jahre später, in São Paulo erst im Rahmen der 24. Biennale 2001, vorgestellt.

Während der 70er Jahre gab sich Polke als Anthropologe: Er wanderte durch New York und konzentrierte sich auf die Bowery, wo er die Obdachlosen fotografierte, die durch die Straßen streunen und sich mal an einer Feuerstelle wärmen, mal auf dem Bürgersteig nächtigen, mal mit gesenktem Blick und unrasiert einfach dasitzen oder sich unterhalten. In diesem Stadtteil war die Kriminalitätsrate damals hoch; hier wohnte vor allem die einkommensschwache Bevölkerung. Ein Jahr vor seiner Ankunft in São Paulo besuchte Polke Afghanistan und brachte eine Reihe von Bildern mit, in denen er Kämpfe zwischen Bären und Hunden dokumentierte: die Säugetiervariante des Hahnenkampfes. Paul Schimmel, Chefkurator des *Museum of Contemporary Art* (MOCA) in Los Angeles, der mir zum ersten Mal Polkes Bildserie aus São Paulo zeigte, vertritt die Ansicht, dass der afghanischen Serie der Konflikt zwischen der durch den Bären symbolisierten Sowjetunion und dem durch die Hunde symbolisierten Afghanistan zugrunde liegt. Ich erwähne die Bowery- und die Afghanistan-Serien, um das Atmosphärische und den Spürsinn des reisenden Künstlers zu umreißen. Es ist die Phase, in der Polke die Brutalität des Faktischen hervorhebt und der Raum zur Kampfarena wird.

Anselm Kiefer gehörte zur Delegation der Bundesrepublik Deutschland auf der 19. Biennale 1987 in São Paulo. Er war eher als sein Landsmann Polke bereit,

eine Bildserie mit Stadtansichten zu erstellen. Das Ergebnis ist heute in der *Tate Gallery of Modern Art* in London auf einem "Lilith" betitelten Panel zu sehen. Gezeigt wird der Stadtkern von oben nach unten, mit einem unbegrenzten *all over* in der Ausdehnung. Staubflächen verdunkeln das Ganze, das von einem bleiernen Ton überzogen ist, dem meteorologischen Markenzeichen von São Paulo. Einige Regionen des Szenarios erscheinen verbrannt, die Oberfläche ist unregelmäßig und faltig. Kiefer nennt seine Fabel "Lilith" und verweist damit auf die Kabbala. Als Verführerin provoziert Lilith sündhafte Träume, erregt die schlafenden Männer und fängt ihren Samen auf. Durch ihn wird sie schwanger und gebärt Dämonen. Die Legende beginnt mit der freiwilligen Enthaltensamkeit Adams nach Kains Verbrechen, und durch die Abstinenz wird er für Liliths Reize empfänglich. Von diesem Augenblick an sind Haltlosigkeit und Hybris in der Welt, was in unserem Kontext als mythische Zerstörungsmacht gedeutet werden kann, Folge der ungezügelter Bevölkerungsexplosion in der Metropole. Am unteren Teil des Bildes hat Kiefer ein Gewirr aus Kupferdrähten angebracht, um die hohe Leitfähigkeit der Stromkabel und Netzwerkverbindungen hervorzuheben. Das Auftauchen der unterirdisch verlegten Kabel würde den kraftvollen Magnetismus des unheilbringenden Wesens freisetzen und den Zusammenbruch der Kommunikation bewirken.

Die São-Paulo-Saga ist Teil des Projekts "Zweistromland", das sich auf die babylonische Matrix bezieht, Wiege der Lilith-Legende, die dann in die Kabbala eingeht: das Land zwischen Euphrat und Tigris – hier: São Paulo zwischen den Flüssen Tietê und Tamanduateí. Es sind Dualismen, die Kiefer faszinieren, wie der von Paul Celan deklinierte: "dein goldenes Haar Margarete / dein aschernes Haar Sulamith". Zwei Aspekte sind in seiner Kunst erkennbar. Der eine Aspekt ist das Prinzip der Spiegelung, wobei wie in einer Spiegelgalerie die Bedeutungen in unendlicher Reihung abgebildet und aufeinander bezogen werden. Die Welt wurde geschaffen, um in einem Buch zu enden, proklamiert Mallarmé; und der Titel des Bandes von Kiefer lautet "Die Päpstin": Verweis auf die zweite Tarotkarte, die Wahrheit ebenso wie Täuschung signalisieren kann. Der andere Aspekt ist ein formaler und wird gespeist durch eine furiose Narrativität, die, durch den Gebrauch verschiedenster Materialien wie Blei, Holz, Stroh, Lehm oder getrocknete Pflanzen formal eingedämmt, mal an Landschaften von Permeke, mal an Felder von van Gogh ("Die Milchstraße") oder Installationen von Christian Boltanski ("Die Frauen der Revolution") erinnert, um hier nur auf Werke zu verweisen, die auf der Biennale São Paulo gezeigt wurden. Kiefers Übersiedlung von Deutschland nach Frankreich und von Frankreich in den äußersten Westen, nach Portugal, ist Ausdruck der unaufhörlichen Suche, in der sich die Anverwandlung von Kunst und Leben manifestiert.

Im Jahr 1993, als ich die 22. Kunstbiennale in São Paulo organisierte, reiste ich nach Deutschland, um Evelyn Weiss, die wieder die deutsche Kuratorin war, die Teilnahme von Gerhard Richter vorzuschlagen. Ideal wäre gewesen, den Bilderzyklus "18. Oktober 1977" zu bekommen; doch der Moment war ungünstig, eine solche Bitte wäre sogar einer Provokation gleichgekommen. Richter war noch auf keiner Biennale in São Paulo vertreten gewesen; anders als Polke und Kiefer war er nie nach Brasilien gereist, hatte sich nie als Anthropologe in einem ihm fremden Ambiente, sondern stets nur im eigenen Land bewegt. Der Zyklus um die Ereignisse, die zum Tod von Mitgliedern der "Rote Armee Fraktion" führten, ist wie eine Elegie zu lesen.

Meine erste Begegnung mit diesen Bildern geschah schon viel früher, im Juni und Juli 1970, als Jean Genet in São Paulo war. Anlass seines Aufenthalts war die Inszenierung von *Le balcon* durch den argentinischen Theaterregisseur Víctor García. Doch in Wirklichkeit wollte er das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden: einen Freund treffen und sich bei der Gelegenheit mit Carlos Lamarca und Carlos Marighella verabreden, möglicherweise um ein internationales Netzwerk zur Unterstützung von politischen Gruppierungen zu gründen, die sich – wie damals die "Schwarzen Panther" in den USA – dem Kampf für Gerechtigkeit verschrieben hatten.

Im September 1977 – ich lebte damals in Frankreich – las ich in *Le Monde* den unter die Haut gehenden Text, in dem Genet (auf der Titelseite) die Vorgehensweise der "Rote Armee Fraktion" verteidigte. Genet unterschied zwischen der Gewalt als natürlichem Phänomen – das keimende Weizenkorn, das den Boden sprengt; das Küken, das mit dem Schnabel die Eischale zerbricht; die Befruchtung der Frau, die Geburt eines Kindes – und der Brutalität als künstlichem Phänomen, praktiziert von einem System, das geschaffen wurde, um die Natur außer Kraft zu setzen. Es folgte eine Aufzählung von Beispielen für Brutalität, die nur dem scharfsinnigen Geist eines widerspenstigen Borges hätten entspringen können: die Architektur der Wohnblocks, die Bürokratie, das Ersetzen des Eigennamens durch eine Nummer, der Vorrang der Schnelligkeit im Verkehr gegenüber der Langsamkeit der Fußgänger, die Herrschaft der Maschine über den sie bedienenden Menschen, die Kodifizierung der Gesetze zum Nachteil der Sitten und Gebräuche, die numerische Progression bei der Bemessung des Strafmaßes, die Verschleierung als Verstoß gegen das öffentliche Interesse, die Nutzlosigkeit von Ohrfeigen auf Polizeistationen, die respektlose Behandlung von Dunkelhäutigen durch die Polizei, die devote Verneigung bei der Annahme von Trinkgeld und die Ironie oder Grobheit beim Ausbleiben desselben, der Stechschritt, die Bombardierungen in Vietnam, der Rolls Royce zum Preis von einer

Million Dollar und, als Krönung des Ganzen, die Kolonisierung der Dritten Welt ausschließlich zum Vorteil der Kolonialmächte und der Unternehmen, die in den Kolonien investieren.

Wir erkennen sofort, dass Genets Unterscheidung von Gewalt und Brutalität geeignet ist, die Handlungsweise der deutschen Aktivisten verständlich zu machen. Der Text erschien in *Le Monde* am 2. September 1977, also während der Entführung von Hanns Martin Schleyer, Vorstandsmitglied der Daimler-Benz AG, durch die RAF. Der Artikel bewirkte sowohl bei französischen Intellektuellen als auch bei deutschen Journalisten eine Welle des Protests. Nach etwas über einem Monat und den unwahrscheinlichen Selbstmorden von Andreas Baader, Jan-Carl Raspe und Gudrun Ensslin im Hochsicherheitstrakt der JVA Stuttgart-Stammheim wurde der Artikel von Genet nach Meinung derer, die nach Wahrheit streben, zu einem getreuen Abbild der damaligen Situation.

Im Haus des Gehenkten spricht man nicht vom Strick. Aber eben das tat Richter, als er den Bildzyklus "18. Oktober 1977" vom 12. Februar bis zum 4. April 1989 in Krefeld zeigte, was in konservativen Kreisen nicht gerade auf Begeisterung stieß. Ich bin so ausführlich auf die Zeitumstände eingegangen, weil wir heute – nach dem Film "Der Baader Meinhof Komplex" von Uli Edel, mit Schauspielern in den Rollen der RAF-Mitglieder – in einer Zeit leben, in der es besser wäre, über Andreas Gursky statt über Gerhard Richter zu sprechen. Dennoch: Es wäre lehrreich gewesen, auf der Biennale von São Paulo 1994 die Bildserie zu zeigen, um die Trauerarbeit des großen Meisters zu verstehen. Damals wurden auf Veranlassung der Kuratorin Evelyn Weiss sechs schöne Bilder aus der Sammlung Ingrid und Georg Böckmann neben Werken von Asta Gröting und Rosemarie Trockel gezeigt.

Der Ende Oktober 2009 fast 100-jährig verstorbene Claude Lévi-Strauss beauftragte sich auf den Satz von Jean-Jacques Rousseau im *Essai sur l'origine des langues*: "Wenn man die Menschen studieren will, muss man sich in seiner Nähe umschauen; aber um den Menschen zu studieren, muss man lernen, den Blick in die Ferne schweifen zu lassen; man muss zuerst die Unterschiede beobachten, um die Eigenschaften zu erkennen." Die ersten wären die Historiker und die großen Moralisten, die zweiten die Anthropologen. Polke und Kiefer wären also auf der Seite von Malinowski zu verorten, Richter hingegen in der Tradition von Montaigne.